OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	記録するとは別の仕方で ： 映像コミュニケーションについて
Author(s)	本間, 直樹; 久保田, テツ
Citation	Communication-Design. 2009, 2, p. 133-150
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/10476
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

記録するとは別の仕方で
――映像コミュニケーションについて

Otherwise Than Recording on Image-Communication

本間直樹　久保田テツ
大阪大学 コミュニケーションデザイン・センター

Naoki Honma and Tetsu Kubota
Center for the study of Communication-Design, Osaka University

映像
Image

remoscope
remoscope

コミュニケーション
Communication

抄録

映像を見るとは、肉眼で見ることを代理・再現するのではなく、肉眼が決して見なかったものを見ることである。映像はそれが作者も含む見る者に委ねられた瞬間に映像コミュニケーションとなる。さらに映像は、それが単なる現実の写しや鏡であることを止めてコミュニケーションになることによって、無方向な接続の回路を準備し、意図によって規定されない現実と受け手を出会わせる。また、このコミュニケーションにおいては、見る者は映像を通して虚構的な時間をともに生きる。つまり、私たちはコミュニケーションを通して虚構的時間と現実の時間を区別しながらも、同時に映像という知覚される媒体を通して虚構という現実を見る者として体験するのである。映像ワークショップ（remoscope）や映像作家たちの言葉と作品についての考察によって明らかになるように、映像は事実や物語を運ぶのではなく、映像コミュニケーションとして見る者のなかにある現実を生起させつつ、見る者の知覚と記憶と混ざり合いながら虚構的な時間を構成し、そのなかである真理を証言しているのである。

Summary

Images like photographs, movies and videos do not re-present what our eyes see, but let us see what our eyes have never seen. The image turns into the “image-communication” at the moment in which we, including its “author”, find in the image our “blindness." The image, moreover, stopping to be a mere mirror or duplicate of the reality, can offer a circuit of non-directional connections in the communication, in which receivers of the image encounter the reality free from intentions. In this communication, we also share the experience of fictive time through the image; which means that, while distinguishing the “fictive” time from the “real” one, we are able to have an experience of the reality as fiction through the image as perceivable medium. Considerations on the workshop “remoscope” and on some film directors as well as their works show that the image, instead of transferring facts or stories, works as image-communication, stirring a reality within those who see them and composing a fictive time mixed with their perceptions and memories – as a witness of a truth.

はじめに

小津安二郎の初期サイレント作品『生まれてはみたけれど』（1932）のワンシーンにて、ある裕福な家庭で開かれた上映会の様子が描かれている。港の船、街路の自動車、動物園のシマウマやライオン、職場の休憩時間など、16ミリのフィルムによって映し出される光景は、作品中の登場人物たちにとって（そして今日の私たちにとっても）見慣れたものばかりである。暗い部屋のなかに浮かび上がるのは、物語も冒険も欠いた日常の“一コマ”に過ぎないが、映写機によって容赦なく曝け出されるそうした日常に、人々は魅入り、吹き出し、言い争い、怒り出す。ここで、機械によって自身へと折り返された日常の示す非日常性を小津はそつなく描き出しているように思われる。本論で試みるのは、映像ワークショップの経験などを参照しつつ、こうした日常と映像の関係を、映像の本質に立ち返って考えることである。

今日「映像」は多様な対象を含む言葉となっている。視聴覚メディアを駆使した映像表現は極めて多様な広がりを見せ、フィルムやビデオのみならず、コンピュータグラフィクス（CG）やアニメーションなど、カメラによる撮影過程を経ずに制作される映像表現も多く見られる。とりわけ芸術の分野では、フィルム、ビデオアート、CG、アニメーションを包括するものとして「メディアアート」という言葉が使われている[*1]。しかし、本論では、こうした多様な映像の試みを一挙に論じることは諦め、港[1998]による「写真以降の機械を用いて記録される画像」という定義から出発し、撮影という過程を経て記録媒体によって構成される映像に焦点をあてて考察を進めることにしたい。

以下において、まず、映像を見ることがどのような経験であるのかという点について、remoscopeという映像ワークショップを参照しつつ考察し、次に、「カメラの眼」を介して見るという経験を映像コミュニケーションという観点から考える。さらに、その他のいくつかの映像作品を参照しながら、映像がどのように見る者の記憶と混ざり合いな

＊1
今日「メディアアート」に関する状況に関しては、伊奈［2008］を参照。

がら虚構的かつ現実的な時間を構成するのか、最後に映像における真理とは何か、について考察を進めていく。

1

「日常の凡庸さ」—— remoscope から

1.1 不動のカメラ

“remoscope（レモスコープ）”[*2]とは、NPO法人 remo（記録と表現とメディアのための組織）によって映像ワークショップのために開発され、実践されている映像制作・鑑賞プログラムである。このプログラムでは、市販のビデオカメラと三脚が使用され、カメラに初めて触れる人から、いわゆるカメラマニアと呼ばれる人まで、誰でも簡単に参加できる。参加者は「リュミエール・ルール」と名づけられた方式に従って、1分間の撮影をおこなった後、互いに作品を見せ合う。ルールは、(1) 最長1分間、(2)（三脚を使用した）固定アングル、(3) 音声なし、(4) 編集加工なし、(5) 撮影時のエフェクトなし、(6) ズームなし。こうして作られた作品群の一部は、映像公開サイト（YouTube等）にて公開され、誰でも閲覧することができる [図1]。

同一のルールによって撮影されているにもかかわらず、出来上がった映像は実に多様である。ルールの名前が示すとおり、映画の黎明期、リュミエールの映像作品を彷彿とさせるこれらの映像には、カメラを初めて手にした人類、撮影者＝鑑賞者の好奇心と驚き、不安と喜びが、間接的に記録されている[*3]。これらの作品を通して見る者を魅惑するのは、撮影者の創意工夫や上手さというよりも、固定されたカメラフレームのなかに写り込んでいる世界の光景の豊穣さそのものである。くるりと回転する梟の頭部、煙突から吐き出される煙が描く模様など、映像によって呈示されているものを仮に言語で置き換えてみたとしても、

＊2
remoscopeは2005年にルールが確定され、日本では大阪、仙台、東京、北海道などの映像ワークショップで実施されている。すでに国内で1500本以上の作品が撮影されているほか、ノルウェーのメディアアーティストの紹介により“Lumiere-video”という名称のもとで海外でも実施され1000本以上の作品が作られるなど、世界的な広がりを見せつつある。［図1］

［図1］ YouTubeにみる「remoscope」
出典　http://jp.youtube.com/watch?v=zfehwl5exc4&NR=1

＊3
オーギュストとルイのリュミエール兄弟は、自ら開発した「シネマトグラフィー」を用いて日常生活から見せ物、乗り物、工場、群衆、異文化などありとあらゆるものを映像化した。remoscopeと共通する作品としては、「バクーの油井-近影」「水槽」など。

それらは直ちに単純な情報へと変質してしまうにすぎない。カメラが捉え、見る者の前に映し出すのは、ありふれた光景のもつ別の素顔である。そしてそれは眼差しに対して多くのことを語り出す。見る者はそこで映像を読解し解釈するのではなく、あたかも音に耳を傾けるように目で聴くのである。これに関して、音を使用しない、すなわちカメラによって自動的に収録されてしまう音を再生しない、というルールが設けてられていることも偶然ではない。映像が眼差しに対して語りかけるのを聴くためにむしろ音は不要である、ということをそれは意味している。音声が不在の映像を前にして、聴覚は機能不全に陥るどころか、むしろ映像の声をさまざまに聴き取るのだといえよう。

remoscopeでは、カメラを固定することがルールであるため、被写体、画角、フレームを選択するのみという、写真撮影と同様の条件で撮影がなされる[*4]。今日、市販のビデオカメラはそのほとんどが小型化・軽量化され、片手で操作可能であるため、カメラの位置や角度を自由に設定でき、移動撮影も容易である。「ホームビデオ」撮影に関して人々が思い描く通り、興の趣くがままに被写体を追いかけることができる。私たちにとって既に馴染みのものとなっている、撮影中にカメラ自体が動く移動撮影は、被写体やその周囲の状況に関する情報の量を増やすのみならず、動くものの映像ではなく映像そのもの（画面全体）が動くという、動画独自の表現を可能にし[*5]、制作者の意図を直接映像に持ち込むことができる。その点、固定されたカメラによる撮影からなるremoscopeの映像はむしろ反時代的で、制作者の創意を大きく制限するのではないかと考える向きもあるだろう。しかし、実際映画やテレビにて移動撮影が多用され、それを当たり前のものとして受け止め、カメラが動き得ることを要求する視線に対して、動かないカメラはむしろ新鮮な印象を与え、別様の応答の可能性を呈示する[*6]。

1.2 映像のなかの生成と消滅

目の前に現れ出る何かにじっとカメラを構えること、再生される映像を虚心坦懐に見ること。それは誰かによって用意されたメッセージを受け取るのではなく、ただ世界の光景の前に佇んで眼差しの冒険に身を任せることである。鑑賞者は世界への動かぬ視座、投錨点を手に入れ、動かない画面のなかに立ち現れる大小さまざまな運動あるい

＊4
ドゥルーズによれば、「カメラが固定されていた時代」のショットの特徴は以下の3点である（Deleuze［1983：39–40＝2008：46］）。1.フレームは、ひとつしかない正対する視点、ひとつの不変の総体に対する観客の視点によって定義される。2.ショットはカメラからしかじかの距離をおいた「空間の断面」（動かない切断面 coupe immobile）を示している。3.断面の一つ一つは独立し、全体は、深さ（画面の奥行き）において総体と一体をなしている。もちろん、固定されたカメラであっても、ショットのつなぎや人物たちの動きによって運動イメージを構成することができる、とも彼は述べている。（Deleuze［1983:40=2008:47］）

＊5
いわゆるパン、クローズアップなど。なおドゥルーズはこれらを「運動イメージ」という点から分析している。cf.Deleuze［1983:40=2008:47］

＊6
このことを、ペドロ・コスタの言葉に従ってカメラへの「抵抗」と呼ぶこともできるだろう。「東京の超高層ビル群のただなかで、パナソニックの重役たちがこのキャメラを使って私にさせようと思っていることを拒否するという意味において、このキャメラに抵抗すると言っているのです。例えば、彼らは、私にキャメラをたくさん動かしながら撮影してもらいたいわけですが、私はキャメラを動かさない。抵抗するのです。」（Costa［2005:124–5］）

は静止を注視する。仮に何も動くものがなかったとしても、そこには一定のあいだ静止し続けるもの、時間のなかで持続するものが写されている。また、フレームから画面外に消えてしまったもの、フレームのなかで予感されながらも現れなかったものを、撮影者＝鑑賞者はフレームのなかで待つことができる。

それにしても、こうしたカメラを介した映像経験は肉眼で見ることと何が異なるのであろうか。私たちが慣れ親しんでいる映像を見るという行いは、ある意味で特異な経験である。映像は肉眼で見ることを代理したり、再現したりしない。むしろ映像を前にして、私たちは視野の一角に、肉眼が決して見なかったものを見るのである。ロラン・バルトのよく知られた表現を借りれば、映像が視覚に伝えるのは、そこに何かがある、ではなく、「そこにあった（l'avoir-été-là）」である。つまり、私たちは映像を見ることを通して一つの空間のなかに「ここ」と「かつて」が結合し共存するという「現実的な非現実」を経験する。[*7] バルトによれば、この「それはかつてあった」は写真特有のものである。[*8] 確かに、絵画や言語表現によって描かれたものが、それぞれ鑑賞者の知覚や読者の想像のなかで自足した対象として現れるのに対して、写真は（たとえそれが歪曲されたり劣化したりしていたとしても）写されているものを“もはやここにはないもの”として、取り返し（撮り直し）のつかない仕方で見る者に直接に示している。

では、remoscopeで撮影された動画としての映像についてはどうだろうか。[*9] 動画のみ可能である移動撮影を行わず、写真撮影のように固定されたフレームのなかで何かが生成し消滅するのに立ち会うとき、確かに私たちはあたかも目の前でそれが進行しているかのように見ているかもしれない。ところが、一分間の経過の後、出来事の進行に関わりなく突如終わりを迎えるremoscopeの映像は、それが装置によって反復された現在であり、人為的な時間的制約のなかに“編集された現在”に他ならぬことを私たちに教える。[*10] つまり、remoscopeを通して気づかされるのは、目の前で繰り広げられる光景が、生まれたばかりの出来事ではなく何度も再生可能な過去であること、言い換えれば映像のなかに閉じ込められた現在であるという点である。記録されたものは、何度でも繰り返し観ることができ、原理上、いつどこで誰の前でどのように再生されるか分からない。再生するという行為に対して、記録された対象はあまりに受動的であり、無力である。しかし、「再生（replay）」というメタファが示すように、再生を特徴づけて

＊7
Barthes［1964/1993：1424＝2005：30］

＊8
cf. Barthes［1964/1993: 1425=2005:32］, Barthes［1980/1995：1163＝1985：93］

＊9
これについてバルトは、写真と映画には根本的な対立が見られ、後者においては上記の「そこにあった」は「そこにある」のために消滅してしまうだろう、と述べているが、次に述べる理由から私たちはこれに直ちに同意できないだろう。

＊10
通常、撮影されたカット（ショット）の長さを調整し、カットとカットの間の関係を構築することが編集と呼ばれている。remoscopeは、その点で「無編集」の映像と呼びうるかもしれない。しかし、たとえワンカットであっても、一分間という時間が決定され、カメラの視点が厳選されていることを考えれば、すでに編集の視点が含まれているといってよいだろう。リュミエールの時代とは異なり、ショットの連なりによって映像シーンが構成されることを予測している私たちの目にとって、続くショットの不在は、マイナス方向の編集がなされているとみなすことができる。

いるのは、記録のなかに閉じ込められた現在をもう一つ別の現在のなかで新たに反復・再演することである。映像の外における現在は本来、反復不可能であるのに対し、映像化された記憶は想起とは異なった仕方で反復される。しかも「誰が何のために」という意図から解き放たれたremoscopeの映像は、撮影者の手を離れ、撮影されたもの・ところから遠く離れた誰かの前で、際限なく再生され、別の現在のなかで反芻され得る。未知の現在において反芻される過去の現在、その意味で映像は本来の意味での時間機械（タイムマシン）、人間の目を介して時間自身が時間を旅する装置であるといえるのかもしれない。

以上のことを別の角度から考えてみよう。大した動きを見せない日常の姿を映像のなかに見るとき、私たちの眼差しは時間そのもの、あるいは時間の奥行きないしパースペクティヴを経験しているといえるだろう[*11]。いくつものremoscope映像を見るなかで発見されるのは、一分間という客観的時間（数えられる時間）において得られる主観的な（数えられない）時間感覚の多様さである。同じ一分間ではあっても、上演される映像に応じて異なる時間が感覚される。なかでも、極めて稀ではあるが、私たちの身の回りの見慣れたものがただそこに居座っている様子を捉えた映像に出会うとき、私たちはその対象が日常のなかで潜在的なかたちで有していた時間の経過を、じっと見る時間のなかであからさまに経験する[*12]。肉眼で見るのとは異なり、カメラを通して見ることは、見ることを代理したり再現したりするのではなく、時間そのものを再発見することなのである。

＊11
cf. Deleuze［1983：39＝2008：45］

＊12
remoscopeは（個々の「作品」ではなく）この映像の試み全体によって「日常の凡庸さ」を映し出しているといえるだろう。この「日常の凡庸さ」については、Deleuze［1985：28＝2006：23］および廣瀬［2008：485］を参照されたい。

2

映像とコミュニケーション

2.1 人間の眼とカメラの眼

remoscopeに代表されるような映像を見るとき、私たちは映像のなかに、撮影者を含めた私たちが普段見なかったものをそこに見いだすことができる。映像がもたらすこの特有の経験について、映像作家たちはしばしば指摘している。例えば、佐藤真は「人間の眼」と「キャメラ眼（アイ）」を対比させながら、前者の眼が人間にとって必要な意味の文脈のなかで現実を意識的に選択して見るのに対し、「キャメラ眼は、撮影者の意図とは無関係に、目の前の現実を機械的な忠実さで客観的映像に定着する」[*13]という。その映像が捉える〈無意識〉について次のように述べている。

> 「撮影時から何年もたって、フィルムを改めて見直すと、撮影時の意図とは違う、撮影者と被写体双方の〈無意識〉とも言うべきものが、妙に魅力的に立ち現れてくることがある。その魅力的な〈無意識〉は、撮影時の意図からはずれたNGフィルムの中に潜んでいることが多い。なぜなら、それをNGと判断した時点では、撮影の意図に縛られてしまって、フィルムに定着した〈何げない日常〉＝〈無意味なもの〉をまじまじと凝視することをしていないからである。」[*14]

＊13
佐藤［2001：19］

＊14
佐藤［2001：19］

撮影以前の日常であろうと、撮影の対象となる日常であろうと、人間の眼によって選択されたものの影には常に選択されなかったものが残り、多くの場合それらは忘却の淵にただ沈んでいくばかりである。それに対し映像を介した文字通り機械的な再現は、人間の眼によっ

て選択されなかったもの、選択によって排除されたものをあらためて人間の眼の前に呈示する。とりわけ、ここで佐藤が作品には採用されなかったNGショットに言及していることは軽視できないだろう。なぜなら、ここで彼が指摘する〈無意識〉とは、単なる不注意や見落としではなく、人間の眼によって注意深く見分けられたものの影が、ある時間の隔たりと機械を介して再び人間の眼自身に訪れることだからである。この場合、無意識とは、眼の前にあるのに見ようとして見えていなかったもの、ある現在から締め出され、別の現在に回帰するもの、現在と現在の隔たりを遷移するものとして理解される[*15]。とりわけ、「撮影者と被写体双方の〈無意識〉」と呼ばれているように、この無意識は誰かのものではなく、撮影者と被写体のあいだで結ばれた何らかの関係が映像に痕跡を残し、それがを再生された映像を迂回して再び見る者の眼に何かを訴えるのである。

また、「監督なりキャメラマンの意図や意味の文脈を超え、フィルムに横溢するものこそがキャメラ眼でとらえた現実のリアルな姿[*16]」であり、「ドキュメンタリーとは映像表現による現実批判である[*17]」と佐藤は述べている。「ドキュメンタリー」一般をどう定義し得るかは別として、人間の眼で取捨選択された「現実」に対する映像装置（キャメラ眼）の側からの批判という意味でこの言葉を理解するならば、こうした批判はどのようになされるのであろうか。それは人間の眼には直に見えないもの、制作者の「眼」をさえも掻い潜り、時間の隔たりをおいた後に映像の表面に偶然浮上するものを介してなされる。しかも、NGフィルムに残された「その現実のディテールが、時間の経過とともに不思議なおかしみや違和感を伴って立ち現れてくる[*18]」と言われているように、それらは〈再生〉というプロセスを経て鑑賞者のなかでの異化された感覚として顕になる。ここにremoscopeにも通呈する映像特有のコミュニケーションという問題を見ることができる。

＊15
実際、彼のいう無意識をフロイト＝ラカンによる「無意識」の概念に照らし合わせて理解するのが有益であろう。例えば、Lacan［1973＝2000］Ⅵ章「目と眼差しの分裂」、Žižek［1991＝1995：206］を参照。

＊16
佐藤［2001:19］

＊17
佐藤［2001:1］

＊18
佐藤［2001:19］

2.2 再生可能なものの過剰さ —— 映像コミュニケーション

先の引用にある「〈何げない日常〉＝〈無意味なもの〉をまじまじと凝視すること」は〈再生〉に関わる映像の力に関わっている。ここには二重の事態が相互に絡み合っている。一つは、「カメラ眼」＝〈撮影〉の力によって切り取られた〈何げない日常〉が繰り返し再生されてし

まうことであり、もう一つは、映像の再生によって生ずるコミュニケーションを通してそれらが〈無気味なもの〉として凝視されるという新しい状況が生じることである。この両者は切り離すことができないように思われる。つまり、佐藤も指摘するように、こうした〈無気味さ〉は映像が撮影者・編集者というコンテクストから切り離されるときにはじめて立ち現れるものであり、映像が誰かの目に晒され、コミュニケーションのなかに巻き込まれる以前にはなかったものである。この場合、対面での会話とは異なり、発信者の意図からではなく受信者の側から始まるコミュニケーションが問題となる[*19]。例えば、録音されたテープに残った声、ビデオテープに何気なく写り込んでいる自分や他人の姿などに出会ってしまい、そこから離れ難くなってしまうことがある。そのとき私たちは、特定の意図から何かを選びとるのではなく、不意に受信者となって誰かから語りかけられているのである。映像は、それが単なる現実の写しや鏡であることを止めてコミュニケーションになることによって、無方向な接続の回路を準備し、それぞれ意図というものによっては規定されない「日常」と「受け手」の両者が接続されるという偶然を生み出してしまう。〈無気味さ〉とは、こうした映像コミュニケーションの持つ無方向な接続から生じる意味の過剰と多産性に由来するのだといえよう。

＊19
cf. 北田［2004］第1章

ここであらためてコミュニケーションについて考えを整理しておこう。通常、メッセージは発信者から受信者へと送り届けられるものであり、映像においてはこうした発信者は作者、受信者は観客であると考えられている[*20]。しかしそこでは、発信者と受信者のあいだで常に同一のメッセージおよびメッセージを解読するコードが共有されていることが前提となっている。それは、例えば一枚の写真やテレビ画像が多くの人によって見られた場合、それを見るすべての人の頭のなかに同一の意味や印象が複製されると素朴に信じることに等しい。一般にコミュニケーションとは、発信者と受信者が固定され、両者のあいだに唯一の理想的な情報移送の回路が設定されていることと理解されている。しかし、そもそもコミュニケーションとは予め決定され固定された「回路」ではなく、発信者が想定するような「理想の受信者」がいない状態において、一方が発信者、他方が受信者としてともに発現する、偶発的・創発的な関係ないし出来事ではないだろうか[*21]。発信者は受信者を予め選別することができず、メッセージが受信者によってどのように受け止められ、どのように応答されるのかもコントロールできない。コミュニケー

＊20
Barthes［1960：869–870 ＝ 1984：48］

＊21
cf. Luhmann［1997：190–191］、北田［2004］第1章、大黒［2006］2.2. またルーマンによれば、コミュニケーションはそれに参与する者の知覚プロセスと「カップリング」を形成しながら進行する。コミュニケーションメディアとしての映像は、こうした知覚とコミュニケーションのある特異なカップリングを実現している。

ションは常に受け手から出発するのである。

映像はこうした意味でのコミュニケーションをある特異な方向に発展させている。映像は〈再生〉のプロセスにおいてはじめて、つまり（作者自身を含めて）受け手に委ねられた瞬間に、映像コミュニケーションとなる。どれほど制作者によって入念に仕上げられた映像作品であっても、それらが受け手である鑑賞者の眼差しのなかで生まれ直すのを俟たなければならない。また、制作者の意図や選択を超えた何かが映像そのものに紛れ込み、映像コミュニケーションを通してその知覚や記憶と混じり合って多様な意味へと結晶する。remoscopeのように極めて作者性の希薄な映像の断片を私たちが見るとき、「作者」や「作品」の枠内に収まり切らないいわば「野生」の映像コミュニケーションの生成を垣間見ることになるだろう。とりわけそこで私たちは作者の存在しない日常のイメージが〈再生〉され、解放される姿に立ち会っているのである。

3

映像としての生

以上で述べたように、〈再生〉において見る者の側から始まる映像コミュニケーションにおいて顕にされる日常のイメージの「凡庸さ」は、もちろんremoscopeにとどまらず編集によって巧みに構成された映像表現のなかにも見いだすことができる。

例えば『デリダ、異境から』（1999年）と題されたサファー・ファティの映像作品のなかに、この非凡な哲学者を取り巻くありふれた日常を私たちは感じることができる。この作品は、哲学者に関する伝記的な物語を呈示するのでもなければ、彼の思想を解説することもない。デリダは画面に登場するや否や、カメラを鋭く睨み返し、映像、作者、署名について語り出す。しばらくすると、故郷の記憶について語るデリダの声あるいは姿と混じりながら、アルジェリアの映像が断片的に繋ぎ合わされる。それらの映像は、その語りを補足することもなく、撮

影時のアルジェリアを客観的に描くこともない。作者によるナレーションを排除し、哲学者の声と映像の並走を演じさせるファティの編集は、むしろ見る者を困惑させるだけである。

短いシーケンスのなかで断片的にのみ呈示される街の映像は（ナレーションやキャプションによって一切情報が与えられないため、それが「エル・ビヤール」という名の街であることも、注意深く見ていなければ見落としてしまう）、それが「情報」となる手前で、見る者にある印象だけを焼き付けて去っていく。それは見る者のなかで映像記憶の断片となり、それ以後の映像と不可分に結びついて映像の現在を構成していく。こうして断片化された映像たちから、ただ一つの物語が浮かび上がることはない。

ファティ自身、デリダとの共著のなかでこう述べている—「どんな映像も、大きな物語を免れていなければならない、それだけで自らのささやかな物語を語らねばならない、結晶化できなければならない……互いにもつれ合う二つの異なる時間性を含む透明な映像でなければならない[*22]」。撮影によってフレームの中に切り取られ、編集によって選別・排除された映像の現在は、別の現在のなかに回帰する。「どんなドキュメンタリー映画でも、現在の映像というものは、瞬間の描写とその同じ瞬間のかなたへの射程との間にある時間の境界の混沌のなかで初めて花開くことができるのである。……したがって、デリダの家の映像は、隠された大きな話をそこに宿している物体の映像である。純粋に映像を見ていても、この話は明らかになってこないが、もっとありふれた映像をその奥深さで包んでいる[*23]」。巷に流通するドキュメンタリー作品に対して期待されるものとは裏腹に、望郷の念や愛着の込められた語りを一切欠いたまま、ただ断片として映し出される家や街路は、それが依然として〈そこにある／あった〉ことを見る者に印象づける。映像はデリダの記憶を代弁することを巧みに避けつつ、それがそこにある／あったことをただ示しているのである。

さらに別の例を見てみよう。暗い部屋、ベッドの上の二人の女性、咳、火、煙、薬、言い争いなどなど、5分間の長回しのシーンから始まるペドロ・コスタの『ヴァンダの部屋』（2000年）は、撮影されている「対象」のあまりの近さから、カメラがそこにあり、撮影されていることが疑わしくなるような映像である。フレデリック・ワイズマンの作品群と同様[*24]、場所や人物に関する説明も一切省かれたこの作品を見る者は、この冒頭からそれが物語なのか、記録映像なのか、作家の演出

＊22
Derrida&Fathy［2000：43–44＝2008：60–61］

＊23
Derrida&Fathy［2000：44＝2008：61］

＊24
cf. 鈴木［2007］

であるのか否かを区別できずに戸惑うことになる。しかし、こうした戸惑いを覚えながら体験される5分間は、見る者が体験する現実の時間でもあり、それは映像のなかの時間と完全に同期している。私たちは繰り返し見る度ごとに、あるときは退屈しあるときはそれまで気がつかなかった画面上の細部に着目しつつ、画面のなかに溢れている意味を発見することができる。ここでは映像は何か映像の背後にあるものを表現しているのではなく、ただそこにあることによって日常のイメージを見るものに対して解放している。

また、難病とされるALS（Amyotrophic Lateral Sclerosis：筋萎縮性側索硬化症）の患者とその周囲の人々をとらえた、久保田テツの短編映像『眼のことば』と『こうたにまさあき』もまた、日々を生きる人々の姿を見る者の眼差しのなかに生き延びさせることを試みる作品である。これら二作品においても、登場する人物自身の語りを除いてこの病気に関する説明は一切省かれている。とりわけ『こうたにまさあき』では、西川勝の詩の朗読とともに、まばたきをするかのような黒カットが全編を通して挿入され、その合間に見られる映像からは、冒頭タイトルで示される固有名を除き、登場人物や場所の名前もいっさい剥ぎ取られ、カメラで撮影された現場の音も映像から切り離されて別の映像に貼付けられ、時間の順序も入れ替えられている。[*25] ALSという病によって、人は声も奪われ、顔の表情の動きもうまくコントロールされず、やがては眼球の動きだけが残される。「あなた　どこにいるのか　やみのなか？　ひかりのなか？／やみもひかりも　かげをもち　ほんものになる…」黒背景から響いてくる朗読の声は、映像との直接の関係もなく、説明も代弁もしない。映像は動きのない対象、病室、顔、ベッド、廊下、建物を映し出す。この作品のなかには説明されたり代弁されたりするべきものは何もなく、ただ、あたかも朗読と映像とが、それを見聞きする者の耳と目を媒介に対話しているかのようである。

『こうたにまさあき』のなかの顔は、特別な意味をもっている。その顔はカメラを向けられても背けることができず、口を使って直接に抗議をすることもできない。しかし、顔は眼差しの対象でもあり、眼差しに対して多くのことを語るのである。この作品において、映像はあくまで控えめなアングルで顔をフレームに収め、不躾に凝視することなく、語る顔を捉えている。語る顔は声で語るとは限らない。それは顔の持ち主の「意図」や「気持ち」という在処を超え出て、鑑賞者自身のなかで語り始める。例えば、車椅子を押す女性とともに公園を散歩する

＊25
cf. 本間・久保田・西川［2007］。

［図2］「こうたにまさあき」
出典「甲谷匡賛 A-LSD!／DVD」
（CSCD 2008）

シーンで、顔に見つめられ、微笑みかけられるとき、鑑賞者は思わずドキリとしてしまう［図2］。それは虚構的体験でありながら現実であり、映像を介して時と場所を超えてある別の現在に到来する、眼差しのコミュニケーションである。

かつてカメラの穴に向けられていた眼差しは、いまここで私たちの眼差しと交差する。それは二重の意味で動揺をもたらすだろう。つまり、あたかも彼がそこで私を見つめているかのようにという非現実の感覚と、彼はもはやそこには存在せず彼の眼差しはここに到達し得ないという明らかな現実がもたらす戸惑いである。ただし、こうした動揺はあくまで個人的なもの、私的なものにとどまる。確かに、物質としての映像は複製可能であり、多くの人の手のもとに到達し得る。しかし、映像はすべての人の心に同じ不安を複製するのではない。動揺は映像としての眼差しとともに私のもとに到来するのであり、誰かに譲渡不可能なものであり、その意味で私的なものでしかあり得ない。[*26]

＊26
cf. Barthes［1980/1995：1176＝1985：121］

4

証人の真理

どのような日常も、それが映像として切り取られ、選別・排除されるやいなや、ある虚構的な時間を構成する。こうした映像における虚構的な時間は、鑑賞という別の現実のなかでフィルムやビデオという媒体上に展開される時間に沿いながら、見る者の記憶を経由しつつ見る者の眼差しのなかで生き直される。言い換えれば、見る者は映像コミュニケーションにおいて虚構的な時間をともに生きている。映像が事実として示されようが、作り話として示されようが、受け手である鑑賞者はその時間のなかでリアルな体験をもつ。鑑賞者は映像を見ることを通して虚構的現実を生きつつ、その現実を別の現実、すなわち画面の外の現実から区別し得ることを知っている。こうしたコミュニケーションは特有の「機能」をもっている。すなわち、私たちは映像コミュニケーションを通して虚構的時間と現実の時間を区別しながら、同時

にこのように映像という知覚される媒体を通して虚構という現実を鑑賞者として体験するのである。[*27] したがって映像コミュニケーションにおいて、私たちは現実の分化と二重化を経験している。映像が呈示するものが虚構か現実かという問いはあくまでも映像コミュニケーション内部での派生的な問題であり、せいぜいのところ「忠実さ＝迫真性（fidelity）」の度合いについて語り得るに過ぎないだろう。

最後に、デリダが「記録による虚構」（ドキュメンタリー的虚構：fiction documentaire）[*28] と呼ぶものに触れておきたい。デリダは真理と虚構が共存することを、まずファティによる映像のなかで語り、そして彼女との共著のなかで書いている。「選別があるだけで‥‥切断があるだけで、映像の数が有限であるというただそのことだけで、真なるものの単なる複製以外のものが生まれる。とりわけ、モンタージュ［編集］という、決定的な契機において。」[*29] 記録され、選別され、何かが排除され、繋ぎ合わされることによって、映像は虚構を構成しつつ、複製としての真理ではない「もう一つの真理」、つまり「真理よりも多くあるいは少なく真理であるような真理、宣誓した証人の真理」[*30] を生み出す。1分間であれ、5分間であれ、断片的な繋ぎ合わせであれ、こうした有限の映像は、撮影と編集以前の現実を虚構である別の真理に変え、流通させる。これまでの考察を踏まえて言い換えれば、映像はコミュニケーションとして、作者と被写体双方の手を離れて受け手に真理の判断を委ねている。映像コミュニケーションは同時に、撮影以前の現実自身（この場合はデリダその人）に、その眼を塞ぎ、当の映像について黙することもまた要請する。なぜなら、自ら映像となって証人となることは、自身についての真理の判断を受け手に委ね、その映像が伝えること以外には目を閉ざすことを意味するからである。

『デリダ、異境から』のなかで、ほんの一瞬「盲者」が姿が映し出される［図3］。この「盲者」に言及しながら、さらにデリダは、作者を含めた見る者が決して映像のなかに見ることのできないものについて指摘している。私たちはこれを映像コミュニケーションにおける「盲点」、つまり、眼という器官のなかにあって見ることを可能にしながら視覚をもたない一点、作者自身も避けることのできない「盲点」として理解することで、論を閉じることにしたい。

「この盲者はけっして映画を見ないだろう。要するに、やや私と同様に、そして〈役者〉と同様に。しかし、彼には私がここでしているよう

＊27
ルーマンは、このように「現実的現実と虚構的現実」の区別を多様な表現媒体を通して実現することを「芸術コミュニケーションの機能」と呼んでいる。cf. Luhmann［1995：229＝2004：236–7］

＊28
Derrida&Fathy［2000：79＝2008：109］

＊29
Derrida&Fathy［2000：78＝2008：107］

＊30
Derrida&Fathy［2000：78＝2008：107］

［図3］ サファー・ファティ「デリダ、異境から」
出典『言葉を撮る』（青土社2008）付属DVDより

に、私たちに共通の盲目について証言することもできないだろう。…この映画について知らなくてはならないことを、私一人が知っている、私一人が事態を別の側から、どんな他者にも近づけない側から見るチャンスを保持しているのだ。あるいは、私の証言が、持ち出された私の知が、余分の盲目を加えるのだ。そしてその余分の盲目が先に私が語った、乖離＝離婚に関する余分の真理であるだろう。この映画については絶対的な視点はない、トレドの盲者はそのことを、私たちに対して意味している。[*31]」

＊31
Derrida&Fathy［2000：80 ＝ 2008：111-2］

文献

—Barthes, Roland (1960/1993) “Le problème de la signification au cinéma,” in *Œuvres complètes Tome 1*, Édition de Seuil. =（1984）沢崎浩平（訳）「映画における意味作用の問題」『第三の意味』みすず書房。

—Barthes, Roland (1961/1993) “Le message photographique,” in *Œuvres complètes Tome 1*, Édition de Seuil. =（2005）蓮實重彦・杉本紀子（訳）「写真のメッセージ」『映像の修辞学』ちくま学芸文庫。

—Barthes, Roland (1964/1993) “Rhétorique de l'image,” in *Œuvres complètes Tome 1*, Édition de Seuil. =（2005）蓮實重彦・杉本紀子（訳）「映像の修辞学」『映像の修辞学』ちくま学芸文庫。

—Barthes, Roland (1980/1995) *La Chamble claire*, in *Œuvres complètes Tome 3*, Édition de Seuil. =（1985）花輪光（訳）『明るい部屋』みすず書房。

—Costa, Pedro（2005）「ペドロ・コスタ監督短期集中講義：2004年3月12日–14日」『ペドロ・コスタ：世界へのまなざし』せんだいメディアテーク。

—Deleuze, Gilles (1983) *Cinéma I : L'image-mouvement*, Édition de Minuit. =（2008）財津理ほか（訳）『シネマ1＊運動イメージ』法政大学出版局。

—Deleuze, Gilles (1985) *Cinéma II : L'image-temps*, Édition de Minuit. =（2006）宇野邦一ほか（訳）『シネマ2＊時間イメージ』法政大学出版局。

—Derrida, Jacques & Fathy, Safaa (2000) *Tourner les mots : Au bord d'un film*, Editions Galilée/Arte Editions. =（2008）港道隆・鵜飼哲ほか（訳）『言葉を撮る』青土社。

—廣瀬純（2008）「シネキャピタル、シネコミューン—普通のイメージたちによる「労働の拒否」」小泉義之ほか（編）『ドゥルーズ／ガタリの現在』平凡社：462–488。

—本間直樹・久保田テツ・西川勝（2007）「顔と声の風景—映像作品「こうたにまさあき」制作に関する考察」平成18年度科学研究費補助金・基盤研究（B）研究成果報告書『擬似法的な倫理からプロセスの倫理へ：「生命倫理」の臨床哲学的変換の試み』：135–164。

—伊奈新祐（編）（2008）『メディアアートの世界：実験映像1960–2007』国書刊行会。

—北田暁大（2004）『〈意味〉への抗い：メディエーションの文化政治学』せりか書房。

—Lacan, Jacques (1973) *Le Séminaire, Lievre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Édition de Seuil. =（2000）小出浩之・新宮一成ほか（訳）『精神分析の四基本概念』岩波書店。

—Luhmann, Niklas (1997) *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp.

—Luhmann, Niklas (1995) *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp. =（2004）馬場靖雄（訳）『社会の芸術』法政大学出版局。

—港千尋（1998）『映像論：〈光の世紀〉から〈記憶の世紀〉へ』NHKブックス。

—大黒岳彦（2006）『〈メディア〉の哲学：ルーマン社会システム論の射程と限界』NTT出版。

—佐藤真（2001）『ドキュメンタリー映画の地平』（上下）凱風社。

—鈴木一誌（2007）「話者の消滅：フレデリック・ワイズマンの位置」『現代思想』総特集ドキュメンタリー 35（13）：108–120。

—Žižek, Slavoj (1991) *Looking Away: An introduction to Jacques Lacan through popular culture*, MIT Press. =（1995）鈴木晶（訳）『斜めから見る』青土社。